

VERONICA ORAZI LOS ORÍGENES DE LA POESÍA IBÉRICA: PERFIL DE UN PROTO-YO LÍRICO

Università degli Studi di Torino

Resumen

Estudio de la génesis y desarrollo de la poesía ibérica medieval y de sus caracteres básicos y diferenciales: jarchas mozárabes, lírica gallego-portuguesa, popular/tradicional castellana, trovadoresca en área catalana y tardo-medieval en catalán. Definición de las dos koinés poéticas peninsulares (trouvadoresca y gallego-portuguesa) y análisis de sus rasgos peculiares. Enfoque de la interacción entre poesía popular/tradicional y cortesana y de la manifestación incipiente de elementos que se consolidarán sucesivamente en la poesía cancioneril, catalana, portuguesa, desde los siglos XV-XVI.

palabras clave: jarchas mozárabes, poesía popular/tradicional castellana, poesía catalana medieval, poesía gallego-portuguesa, poesía cancioneril

Abstract

Study of the genesis and development of the medieval Iberian poetry and of its main features: mozarabic jarchas, Galician-Portuguese lyric, Castilian popular/traditional lyric, troubadour lyric in catalan area. Definition of the two poetic peninsular koinés (trouvadour and Galician-Portuguese) and analysis of its characteristic peculiarities. The article focuses also on the interaction between popular/traditional and courtly poetry and the incipient manifestation of some elements which will consolidate later, in the successive lyric (cancioneril, Catalan and Portuguese poetry) from the XV-XVI c.

keywords: mozarabic jarchas, castilian popular/traditional lyric, medieval catalan poetry, galician-portuguese poetry, cancioneril poetry

No escuchamos de la misma manera un canto monódico y una pieza dodecafónica, sino que cada vez sintonizamos nuestra recepción con las categorías de referencia de la tipología musical específica, que al mismo tiempo activa nuestras competencias orientando nuestra disposición receptiva de forma igualmente específica. Pero, antes de todo, en circunstancias tan distintas no nos esperamos lo mismo, a pesar de tratarse en ambos casos de música. Con la poesía pasa lo mismo.

¿En qué consiste, pues, la diferencia entre la poesía de los orígenes¹ y la lírica sucesiva? Cada época —lo sabemos— tiene su imaginario colectivo, sus códigos culturales, su sensibilidad, su percepción y concepción del hombre y de la realidad. Y somos conscientes también de que las expresiones, las manifestaciones que todo ello produce resultarán hondamente distintas; no tanto y sólo porque cambia la fisonomía del sujeto, del interlocutor o del objeto (el emisor, el receptor, el mensaje y la inspiración o principio de composición), cuanto porque evoluciona la realidad en que la inspiración poética se concreta, evoluciona la mentalidad del autor y del receptor y, en cierta medida, evoluciona también la fuente misma de inspiración.

Es oportuno, por lo tanto, reafirmar algunos rasgos básicos de los mecanismos de producción y recepción de la obra literaria en la Edad Media. Para empezar, sabemos que el artista medieval necesita una “justificación” para crear; es decir, necesita una inspiración producida por su experiencia humana pero que trascienda al mismo tiempo la individualidad del sujeto; una inspiración que no quede atrapada en la perspectiva de la libre expresión de la vena artística personal, concepción anacrónica para la mentalidad medieval y que irá concretándose sucesivamente. Sólo más tarde se llegará a expresar la experiencia existencial subjetiva, acaso ya desde el Humanismo y luego a lo largo del Renacimiento, épocas en que el hombre se vuelve el centro del universo, algo muy distinto respecto a la perspectiva providencialista y trascendente de la Edad Media.

Para la sensibilidad medieval no existe un “yo lírico” que refleje la concepción de manifestación poética individual tal como se concebirá y concretará en las épocas sucesivas. Por esto hablo de “proto-yo lírico” en estas páginas preliminares al desarrollo del tema al que está dedicado este volumen, un yo lírico que se perfilará como tal sólo en los siglos posteriores.

Sabemos, además, que en este momento del desarrollo literario componer

¹ Citaré sólo algunos estudios básicos sobre la lírica ibérica de los orígenes (mozárabe, catalana, gallega, portuguesa, castellana), añadiendo algunas referencias a la poesía latina medieval, trovadoresca, italiana, hasta el siglo XV, que es donde me quedaré, para pasarle el testigo a quienes en los demás artículos enfocarán el tema desde la perspectiva de épocas sucesivas, que es cuando aparece un yo lírico “moderno”, es decir en todo diferente ya respecto al proto-yo lírico medieval.

versos no se asocia exclusivamente con la producción poética, según la percepción y la perspectiva “modernas”, sino que el empleo del verso se asocia también con la narración y por esto, al referirnos a la literatura medieval, hablamos también de “verso narrativo”. La épica, la hagiografía, la narrativa tanto breve como larga, en la fase originaria de las literaturas románicas se escriben, se componen en versos. Luego la situación evolucionará y se empleará la prosa para contar.

Esta fase primigenia es fundamental, porque desde ella se desarrollarán las tendencias sucesivas; por esta razón es imprescindible aclarar los mecanismos y la dinámica de la génesis y la evolución de la poesía de los orígenes en área ibérica, para entender y enfocar lo que las épocas siguientes irán concretando desde otra perspectiva, moderna ya.

Las reflexiones sintetizadas en estas páginas se centrarán en los elementos básicos de los orígenes de la poesía peninsular, desde los primeros testimonios hasta el siglo XV, para precisar los rasgos de lo que he definido un “proto-yo lírico” connotado de manera peculiar, tanto respecto a las demás áreas de la Romania como respecto a la misma poesía castellana, catalana, lusitana (gallega y portuguesa) de los siglos posteriores (GRLMA 1985, Asensio 1970, Welsh 1978, Dronke 1981, Beltrán 2007).

Abordaré el tema por aproximaciones sucesivas, empezando por una sinopsis para fijar los elementos fundamentales y desarrollar luego el análisis.

La península ibérica en la época medieval presenta un interesante panorama poético, en que el elemento popular y tradicional juega un papel central, también en relación con el nivel culto (tanto en el caso de adhesión a un modelo asumido como en el caso de expresión de una modalidad autóctona), produciendo un tipo de hibridación productivo y original respecto a los demás dominios lingüístico-culturales de la Edad Media:

- a. las *jarchas* mozárabes que aparecen en las *muwaššahat* de la serie árabe y hebrea (siglos XI-XIII, cuyo testimonio más tardío sin embargo está fechado en 1349), breves estrofas tradicionales en que una joven expresa por lo general sentimientos amorosos (añoranza, pena, deseo), interpoladas en composiciones poéticas cuyo yo lírico es una voz masculina, un poeta culto, que alterna en esta sugestiva co-presencia con la voz femenina y popular de la *jarcha* (Menéndez Pidal 1943; Alonso 1961; Stern 1964; Solà-Solé 1973; García Gómez 1990; Galmés de Fuentes 1994);
- b. la producción de los poetas catalano-aragoneses (siglos XII-XIII), que comparten con los poetas del *Midi* galo-románico los temas y las formas de la *koiné* trovadoresca (pero presentando rasgos peculiares de gran interés), de

- los que la lírica catalana se desvinculará desde los siglos XIV-XV, gracias a poetas como Gilabert de Pròixita, Jordi de Sant Jordi (Radaz 2011) y Andreu Febrer (Badia 1988; Martí de Riquer 1994; Torró 2009), llegando a la total autonomía con Ausiàs March (Badia 1993; Ausiàs March 2005) a mediados del siglo XV (Martí de Riquer 1992; Badia 2013);
- c. la lírica gallego-portuguesa (siglos XIII-XIV), que desde cierto punto de vista refleja el influjo de la poesía provenzal, de la que retoma los caracteres esenciales, desarrollándolos de forma innovadora y en otro idioma (el gallego-portugués) en que se expresan también poetas castellanos y aragoneses (p.e. Alfonso X el Sabio en las *Cantigas de Santa Maria*) y que representa la segunda *koiné* poética peninsular, reelaboración del modelo trovadoresco (*cantigas de amor*) o más bien de elementos populares y tradicionales (*cantigas de amigo*) (Tavani 1969; Alvar 1977; Jensen 1978; Tavani 1990);
 - d. la *lírica tradicional* castellana, de tipo popular (Sánchez Romeralo 1969; Frenk 1987; Frenk 2000; Beltrán 2009) inspirada en temas relacionados con la naturaleza, los ciclos de las estaciones, las actividades colectivas, el sentimiento amoroso, cuyos testimonios escritos más antiguos se remontan a principios del siglo XV (aunque seguramente circulaban de forma oral ya antes de esta fecha); se trata de una poesía caracterizada por un intenso vitalismo respecto al resto del panorama europeo y que, desde mediados del siglo XV, inspira los poetas cancioneriles, que asumen y reelaboran este núcleo originario (villancicos y estribillos tradicionales) en sus poemas cultos, retórica y estilísticamente elaborados (Torner 1966; Deyermond 1981).

Este esquema nos permite sacar a luz algunos caracteres peculiares del prototipo lírico medieval en área ibérica, que según los casos es individual o más bien colectivo (como la inspiración que expresa), conocido o anónimo (pensemos en la lírica tradicional), cuyos temas pueden ser de origen popular o bien culto.

El primer dato que destaca es una tendencia bifronte: por un lado se detectan –como veremos más adelante–, elementos compartidos o procedentes de otros dominios lingüístico-culturales (por lo general de carácter cortés); por otro lado aparecen tendencias autóctonas (en la mayoría de los casos de carácter popular y tradicional) connotadas de forma peculiar. Todo ello demuestra una apertura y una capacidad de recepción excepcionales, favorecidas por el multiculturalismo y el multilingüismo que han caracterizado la historia de la Península desde la época altomedieval, y permiten entender cómo es posible en el dominio ibérico el desarrollo de hasta dos *koinés* poéticas, la trovadoresca y la gallego-portuguesa.

El segundo elemento evidente es el papel básico del siglo XIV (Le Gentil

1949-1953; Caravaggi 1969; Boase 1978; Deyermund 1982; Beltrán 1996; Polín 1997; Badia 1983), marcado por importantes hitos y fenómenos culturales: son especialmente importantes las décadas desde la mitad del siglo hasta el primer cuarto del siglo XV, en que se produce un vacío debido a la progresiva atrofia de algunas manifestaciones poéticas originarias, por ejemplo la desaparición de la lírica mozárabe en su forma primitiva (las *jarchas*); el paso de la oralidad a la escritura de algunos núcleos poéticos primitivos, como la producción popular y tradicional, por lo general a través de la estilización culta en las reelaboraciones cancioneriles; la transformación de la primera *koiné* poética en una expresión lírica renovada, según atestigua el progresivo alejamiento de la tradición trovadoresca clásica en área catalano-aragonesa; la desaparición de la segunda *koiné* poética (la gallego-portuguesa) desde la fecha convencional de 1350, cuando don Pedro de Portugal, conde de Barcelos, le lega a Alfonso XI de Castilla el *Livro das Cantigas*, una *summa* de la producción lírica gallego-portuguesa; la gestación de la poesía cancioneril durante unas décadas (1370-80/1425-30), hasta la aparición del *Cancionero de Baena* (Beltrán 2001), en que constan figuras de transición como Macías, el Arcediano de Toro, Pero Ferruz, Alfonso Álvarez de Villasandino, y que representa el inicio de una nueva estación poética que se consolidará hasta culminar en el *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo (Haro Cortés 2012), los cancioneros del siglo XVI y la obra de poetas como el Marqués de Santilla, Juan de Mena, Jorge Manrique y Garcilaso.

Es ésta una fase de honda reelaboración de materiales y tendencias originarias, durante la que se deshace una época, con sus códigos culturales, su sensibilidad, su imaginario colectivo y se desarrollan nuevas formas líricas, que se consolidarán y se asentarán, conllevando el nacimiento de una poesía renovada, protagonizada por un yo lírico propiamente dicho; en fin, distinta ya de las expresiones medievales del panorama ibérico y del proto-yo lírico que asomaba en ellas.

Delineemos de manera más precisa las peculiaridades de este cuadro tan rico y especialmente connotado respecto a las manifestaciones de la poesía de los orígenes del resto de la Romania. En la sinopsis que acabo de trazar destacan algunas tendencias fundamentales, que analizaré más detenidamente.

a. La co-presencia de dos *koinés* poéticas:

- la *koiné* trovadoresca, afín para los poetas catalanes, tanto por la proximidad lingüística como histórico-política y socio-cultural. Con la muerte de Alfons II *el Cast* de Aragón en 1196, se divide el reino entre los dos herederos: el rey le lega Catalunya y Aragón a su hijo Pere, mientras que Alfons hereda Provenza. Las bodas de Pere con Maria de Montpellier (1204) y el hecho de mantener la

soberanía sobre el vizcondado de Béziers-Carcassonne demuestran su interés por esa región y la intención de conseguir de forma pacífica la supremacía en el *Midi* galo-románico. La separación político-administrativa de Provenza de los dominios ibéricos desde 1196 repercute de manera marginal en la situación y, a pesar de que desde la primera mitad del siglo XIII se pierda la unidad originaria con Occitania, el cambio de los equilibrios políticos no conlleva la inmediata disolución de la dimensión cultural común, según demuestra la condivisión – más que la asunción – de la *koiné* trovadoresca y su mantenimiento hasta la progresiva transformación y desvinculación (provenzal catalanizado y luego catalán aprovenzalado) hasta llegar a una dimensión poética nueva a mediados del siglo XV. Se trata de una *koiné* que se podría definir fluida, que irá atenuándose, desembocando en tendencias modernas, independientes ya de la estación de los trovadores clásicos;

- la *koiné* gallego-portuguesa, que para los poetas no lusohablantes (castellanos, aragoneses, etc.) representa un vehículo lingüístico funcional, un modelo poético ajeno asumido convencionalmente, que se extinguirá (un poco como pasará – *mutatis mutandis* – en la Italia del norte con el provenzal), dejando paso a la lenta y no del todo aclarada gestación de la lírica cancioneril, impulsada también por el cambio de los equilibrios en las relaciones culturales y lingüísticas pero antes histórico-políticas y socio-culturales entre las Coronas portuguesa y castellana. Por eso poetas portugueses aparecerán en las recopilaciones de la poesía cancioneril, hasta el *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo, y *viceversa* poemas en castellano aparecerán en el *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende, recopilación de la lírica portuguesa desde la segunda mitad del siglo XV hasta principios del XVI (Costa Pimpão-Dias 1973; Dias 1978). Se trata de una *koiné* de tipo diferente respecto a la precedente: aquélla – la trovadoresca – es percibida como “afín” (empezando por la lengua empleada) por los poetas catalanes que la comparten; ésta – la gallego-portuguesa – concreta la elección de asumir un canon poético ajeno, expresado en un idioma diferente (para entendernos: el provenzal no es al catalán como el gallego es al castellano) y este rasgo representa una de las peculiaridades de la presencia de dos modelos poéticos en área ibérica, cada uno con sus características específicas, empezando por la diferencia en la relación lingüística entre receptor y sistema recibido.

- b. La presencia de un sub-género lírico popular omnipresente y vigoroso que, después de un período de verosímil latencia en la oralidad, llega a la esfera culta de la escritura, donde aparecerá reelaborado en las hibridaciones esteti-

zantes de la poesía cortés, que en este dominio se muestra muy sensible a la interacción con el componente tradicional. Es ésta una tendencia compartida a nivel peninsular, como demuestran la interpolación de las *jarchas* mozárabes en las *muwaššahat* hebreas o en árabe clásico, los rasgos de ascendencia popular reflejados en las *cantigas de amigo*, la asunción por parte de los poetas cancioneriles de villancicos recreados en poemas exquisitos: todas manifestaciones inspiradas por el intento de remodelar la tradición, en una relación en que los dos componentes (el popular y el culto) concretan una interacción productiva y al mismo tiempo peculiar.

Así, en toda la Península se detectan fenómenos osmóticos muy dinámicos, una irradiación que se concreta tanto por propagación horizontal (contaminaciones cultas, condivisión o asunción de una *koiné* poética, cuyo origen se encuentra en área ibérica o más bien en área galo-románica), como por propagación vertical (penetración/atracción de expresiones populares en la esfera culta, englobadas y reelaboradas gracias al enriquecimiento retórico-estilístico y temático, variaciones sobre temas tradicionales recreadas a nivel culto).

Otra concomitancia destaca en este panorama y atañe a los mecanismos culturales específicos y compartidos en toda la Península en esta época: si nos fijamos, nos enteramos de que la lírica gallego-portuguesa es a la historiografía alfonsí (en castellano) como la poesía trovadoresca es a la producción luliana en prosa (en catalán). El área ibérica, pues, más que cualquier otra, muestra una fuerte inclinación al bilingüismo y al multilingüismo, por razones históricas, socio-políticas y lingüístico-culturales: pensemos en la corte de Fernando III (Martínez Díez 1993; Anson 1998) y Alfonso X de Castilla (Márquez Villanueva 2004; Valdeón Barúque 2005), todo un centro multicultural, y luego, pasando a otra época y otro lugar, en la corte cuadrilingüe de Alfons *el Magnànim* en Nápoles, donde conviven poetas que escriben en castellano, catalán, napolitano y latín (Black 1983; Gargano 1994; Ryder 2008).

La variada riqueza multiétnica –multicultural y multilingüística– radica e influye en lo más hondo, una vez más tanto a nivel horizontal como vertical. A nivel horizontal, orientando la sensibilidad espontánea, infundiendo fuerza y revitalizando la lírica popular y tradicional originaria, reelaborada por los poetas cultos; todo ello impulsado por la peculiar vena realística, la fuerte sensibilidad y atención para los datos objetivos, a lo mejor esfumados y transfigurados en imágenes realísticas más que reales, que se reflejan en la lírica de ascendencia tradicional y en la rica y original producción satírica, en sus varias y diferentes manifestaciones cultas. A nivel vertical, favoreciendo la génesis de una poética

caracterizada por la reelaboración/reajuste de la poesía de tipo cortés, que resulta enriquecida por innovaciones “locales”, orientadas por un lado hacia la abstracción estetizante, la estilización filosófico-moral de los modelos asumidos y por otro lado atraída por la hibridación con el elemento popular (variaciones cultas de núcleos tradicionales) y con la vena realística (poesía satírica culta), que darán paso a la poesía humanística y renacentista.

Nos enfrentamos, pues, con una multi-dimensionalidad en constante evolución, en que se detectan contaminaciones y reflejos cruzados, procedentes de todo el dominio románico y también de dominios extra-románicos (las culturas semíticas, etc.), cuya poderosa irradiación se realiza a nivel trans-político, trans-cultural y trans-lingüístico, desde Al-Andalus, pasando por la corte de Alfonso X el Sabio y acabando en la corte napolitana de Alfons *el Magnànim*.

Abramos ahora otra matrioska y analicemos más detenidamente la cuestión.

En 1948 Stern descubre las *jarchas* mozárabes de la serie hebrea y en 1952 García Gómez las de la serie árabe; este hallazgo representa una revolución radical, tanto en el dominio ibérico como en el área románica en general, por lo que se refiere a la cuestión de los orígenes de la lírica vulgar. Desde el punto de vista formal, el esquema de base de la *muwaššaha* consta de un trístico monorrimo con vuelta invariada (bbbAA cccAA dddAA), a veces con un dístico-trístico inicial (AA) que se repite al final de cada estrofa como estribillo, reflejo de la estructura elemental del *zağal* árabe-andaluz (forma de *muwaššaha* popular, compuesta en árabe vulgar: X aaaxX bbbxX cccxX). La estrofa zejelesca árabe-andaluza, pues, ofrecería el indicio del contacto árabe-románico; de hecho, algunos datos inclinan a formular tal hipótesis: su presencia en la lírica románica de los orígenes en área ibérica (gallego-portuguesa y castellana), galo-románica (también trovadoresca) e italiana (Jacopone de Todi); la existencia en los dominios árabe y románico de la estructura elemental (mudanza monorrima y vuelta) y de estructuras secundarias (con hasta siete tipos de variaciones compartidas); la decadencia de esta estructura métrica en área occitana y en cambio su difusión en el dominio ibérico —desde las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X el Sabio hasta el villancico de la poesía cancioneril de los siglos XV-XVI (Le Gentil 1954; Spieker 1984; Corriente-Sáez Badillos 1991), con adaptaciones sucesivas hasta en el teatro de Lope y Calderón—; la ausencia de antecedentes latinos medievales, a excepción de un único testimonio (*In hoc anni circulo*, de los siglos XI-XII, con interpolaciones en occitano). La estrofa zejelesca configuraría pues una identidad formal, por su existencia y difusión tanto geográfica (en área ibérica, galo-románica, italiana) como cronológica (su mayor antigüedad en la lírica árabe-andaluza respecto a la románica u occidental y, por consiguiente, el posible origen oriental del trístico

monorrímo), sugiriendo la existencia de contactos entre lírica árabe y románica en época proto-literaria (Roncaglia 1951, Menéndel Pidal 1956, Roncaglia 1959, Le Gentil 1963, Roncaglia 1973).

Pasando a los tópicos temáticos, en la *muwaššaha* (en árabe clásico o hebreo) se expresa la voz del poeta, mientras en la *jarcha* (en dialecto mozárabe) la de una joven. Esto produce una voluntaria disonancia temática y estilística (refinado erotismo *vs* pasión elemental) y también lingüística y tonal (árabe clásico/hebreo *vs* dialecto mozárabe), según confirman los tratadistas árabes de la época, que describen la *jarcha* como núcleo central del poema: el poeta asume la *jarcha* popular y preexistente, a veces aprovechada en *muwaššahat* diferentes por poetas diferentes en épocas diferentes, y a partir de ella construye su *muwaššaha* (como pasará con los villancicos tradicionales, transmitidos oralmente, que reaparecen engastados en las reelaboraciones cultas de los poetas cancioneriles desde el siglo XV). Este yo lírico femenino popular ya asomaba en los *cantica gaditana* entonados por las muchachas de Cádiz de que habla Juvenal y volverá a aparecer en la *cantiga de amigo* gallego-portuguesa y en otros ejemplos de “canción de mujer”, caracterizado por una serie de elementos tópicos, como la expresión de la pena amorosa y a veces de los gozos del amor, la presencia de un interlocutor mudo —las hermanas, la madre, la naturaleza, el amante, etc.— (Beltrán 1987; Shaffer 1987; Masera 2001).

La contribución revolucionaria del descubrimiento de las *jarchas* radica pues en su antigüedad, que permitió anticipar la fecha de origen de la lírica románica, y en la prueba de la centralidad del monólogo femenino en la poesía pre-cortés.

Desplacémonos ahora hacia nordeste, donde la producción de los poetas catalano-aragoneses se desarrolla desde mediados del siglo XII, época a que se remonta la producción de los primeros poetas catalanes que comparten con los provenzales la *koiné* trovadoresca. Según decía, es oportuno hablar de condivisión más que de asunción de un canon poético, por razones de tipo lingüístico, histórico, sociopolítico y cultural (Batllori 1983), indicio de una proximidad y afinidad que se configura de manera distinta respecto a las relaciones entre la *koiné* gallego-portuguesa y los poetas no lusohablantes que asumen este modelo. De hecho, los confines políticos del Condado de Barcelona antes y de la Corona de Aragón después se extienden hasta las regiones transpirenaicas ya desde 1163, cuando Roussillon viene a ser parte integrante del Condado de Barcelona (hasta el Tratado de los Pirineos de 1659) y el Condado de Provenza desde 1166 (hasta la batalla de Muret de 1213); la corte es itinerante y los funcionarios son indistintamente catalanes, aragoneses, provenzales. Es evidente que la condivisión de esta *koiné* por parte de los poetas catalanes y los del *Midi* galo-románico identifica

un fenómeno diferente respecto a la asunción de la *koiné* gallego-portuguesa por parte de los poetas castellanos y aragoneses: algo parecido les ocurre –de manera distinta y por razones distintas– a los poetas de las cortes de la Italia del norte, que asumen la misma *koiné* trovadoresca, y quienes luego –como sus colegas del área ibérica del nordeste– se alejan de ella y abandonan el canon al que habían adherido hasta entonces; pero aquellos (los italianos) lo hacen con un cambio radical o por lo menos no tan esfumado, éstos (los catalanes) pasando poco a poco de una dimensión poética a otra renovada. La actitud, la sensibilidad dinámica de los poetas catalanes producirá antes la catalanización del provenzal y luego el aprovenzamiento del catalán poético, hasta llegar a la total autonomía lingüística e ideológica respecto al modelo trovadoresco alrededor de mediados del siglo XV, al final de un largo proceso de transformación y no como paso abrupto de una modalidad a otra. Hasta ese momento la tradición trovadoresca sobrevive en formas convencionales y esclerotizadas, fosilización académica sustentada por testimonios refinados desde el punto de vista formal pero inconsistentes por lo que atañe a los contenidos: pensemos en el *Consistori del Gai Saber* de Tolosa, instituido en 1323, o el barcelonés de la *Gaia Ciència*, desde 1393 (Olivar 1921, Rubió i Balaguer 1984: 157-64). No se trata tan sólo de cambios relacionados con la poética sino de la extinción de una época y del principio de otra: la rarefacción y la desaparición de la civilización, del imaginario y de los códigos culturales cortes- ses deja paso a una dimensión lírica, literaria, artística, cultural en el más amplio sentido de la palabra, pero también sociopolítica e histórica totalmente alejada ya del mundo de las cortes del *Midi* galo-románico de los siglos XII-XIII, cuna de la ideología cortés ahora en declino imparable.

Además, los poetas catalanes demuestran no adherir de forma incondicionada al canon, proponiendo innovaciones temáticas y formales, heredadas y desarrolladas por los poetas cancioneriles castellanos. Entre los rasgos peculiares destacan la apertura al enciclopedismo, la reflexión metalingüística, el experimentalismo, la superación de la tradición trovadoresca clásica, el tono popular y la predilección por el *trobar leu*. Todo ello reforzado por el multiculturalismo y el multilingüismo de que hablaba antes, que desde siempre caracterizan el área ibérica, acaso más que otras y de todas formas de manera muy especial, por las razones históricas, sociopolíticas y lingüísticas a las que aludía. Por esto la expresión poética cristalizada en un formalismo que se hace cada vez más rígido, hasta volverse convencionalismo esclerotizado, dura poco y da paso a la reelaboración basada en la concepción de la poesía como dimensión vivida, a lo mejor codificada y reglamentada por un canon, pero nunca esterilizada y reducida a la fijeza de una imagen vacía. Pensemos en poetas como el rossellonés Berenguer de Palazol

(Martí de Riquer 1992, I: 300-10) –activo alrededor de 1160–, en la máxima expresión de este fenómeno durante el reino de Alfons II –rey desde 1162 y desde 1166 conde de Provenza, fallecido en 1196– quien fue él mismo poeta (Martí de Riquer 1959; Aurell 1981; Martí de Riquer 1992, I: 566-73), en Pons de la Guàrdia (Frank 1949), Guillem de Berguedà (Martí de Riquer 1992, I: 519-47; Martí de Riquer 1996), Guillem de Cabestanh (Martí de Riquer 1992, II: 1063-78), Ramon Vidal de Besalú, activos en los siglos XII-XIII (Ramon Vidal de Besalú 1989-1991), Uc de Mataplana y Cerverí de Girona en la segunda mitad del siglo XIII (Martí de Riquer 1947; Coromines 1988; Martí de Riquer 1992, III: 1556-89), Jaufre de Foixà a finales del mismo siglo (Martí de Riquer 1992, III: 1647-52).

De hecho, la conciencia de la diversidad lingüística entre los dos idiomas se volverá cada vez más clara con la crisis de la tradición trovadoresca y la evolución del catalán (además que por las razones históricas y socioculturales citadas más arriba), que se produce paralelamente a la voluntaria perpetuación de modos y formas de la poesía provenzal, cada vez más hueca y artificiosa, pero que sin embargo representará un trazo de unión con la segunda mitad del siglo XIV, cuando empezará una nueva fase de la lírica en área catalana, cuyo resultato será el predominio definitivo de la tradición autóctona.

En otra vertiente se desarrolla la poesía popular/tradicional castellana, con formas como el estribillo, el villancico, el mote con glosa (la ensalada o ensaladilla del siglo XVI y la letra o letrilla del siglo XVII), que ofrece un ejemplo en cierto sentido afín al fenómeno que se concreta en los mecanismos líricos detectados al analizar las *jarchas*: el mote, el villancico, el estribillo son breves estrofas independientes, el núcleo originario que funciona como fuente de inspiración para el poeta cancioneril de los siglos XV-XVI, quien reelabora estos versos populares amplificando su expresividad, produciendo una hibridación estilizada y retóricamente elaborada. Como pasaba con la *jarcha* mozárabe, un mismo villancico puede inspirar varios poetas, que lo asumen para trabajarlo de manera diferente en poemas diferentes, dando origen a una lírica alusiva que estilísticamente se balancea entre cita real o por lo menos realística y cita ficticia, convencional, donde la *inventio* del poeta juega un papel decisivo, relacionándose estrechamente con una concepción de poesía estetizante y refinada, atraída por el componente popular. Por eso, cuando se habla de “villancico” se entiende tanto el núcleo originario de tipo popular, como su reelaboración por los poetas cancioneriles de los siglos XV-XVI y sucesivos (y también un tipo de canto litúrgico, pero esta es otra historia). Se trata de un tipo de expresión tradicional que la poesía cancioneril y los pliegos sueltos que circulaban por aquel entonces

asumen y difunden desde el siglo XV.

El “romance”, en cambio, representa un caso aparte, porque en la literatura de los orígenes aparece como género narrativo en versos, intersección entre épica, poesía, crónica versificada, y sólo más tarde pasará a ser una reelaboración lírica de ciertos núcleos temáticos, precisamente desde la época de los poetas cancioneriles, con sus “epígonos” e intérpretes sucesivos, hasta el siglo XX.

Volviendo al villancico originario, sabemos que presenta una forma métrica que consta de dos-cuatro versos o poco más –por lo general octosílabos y versos de pie quebrado–, estilo nominal, ausencia de adjetivos y adornos retóricos, cuyo efecto es la esencialidad más absoluta, la amplificación de la tensión dramática y el dinamismo evocador más que descriptivo, gracias a su concisión máxima. Los poetas cancioneriles asumen como fuente de inspiración este núcleo poético y lo aprovechan para producir poemas de tipo popular exquisitamente reelaborados: una poesía culta de tono popular, una poesía de origen tradicional transmitida oralmente hasta quedar fijada en las reelaboraciones estetizantes que aparecen en los cancioneros. Gracias al interés de estos poetas, la lírica tradicional consigue franquearse de la inconsistencia de la oralidad para concretarse en el verso escrito, a través de un proceso de remodelación formal, sin cuyo “apoyo” no habría llegado hasta nosotros, de no ser como débil reflejo, como cita indirecta en obras de otro género (un poco como les pasó a algunos cantares de gesta, cuyas resonancias se detectan a veces con mayor o menor intensidad en la historiografía). Es éste un fenómeno por ciertos aspectos parecido al de la *cantiga de amigo* gallego-portuguesa, reflejo ulterior de un lirismo popular propagado por el sub-género poético de la “canción de mujer”, en área ibérica como en otros dominios. En síntesis, nos enfrentamos con elementos funcionales al desarrollo de la lírica y a la consolidación de la sucesiva poesía moderna: la poesía culta asume modelos populares sorteando el riesgo de esclerotización formal artificiosa, gracias a la nueva linfa vital que aquéllos acaban infundiéndole.

Pasemos finalmente a la poesía gallego-portuguesa, que se articula en tres sub-géneros principales: la *cantiga de amor* (Tavani 1969: 109-38; Beltrán 1995), la *cantiga de amigo* (Tavani 1969: 139-74; Beltrán 1987) y la *cantiga de escarnho i maldizer* (Tavani 1969: 175-201; Tavani-Lanciani 1995; Gutiérrez García 2006); es decir, canción de tema amoroso (con yo lírico masculino), canción de mujer (con yo lírico femenino), canción satírica mordaz y violenta, caracterizada por un sugestivo realismo, además de algunos sub-géneros menores, como la tensón, el *pranto*, la *pastorela*, el *alba*, etc. (Tavani 1969: 201-24). Este tipo de expresión poética asume el modelo trovadoresco de forma dinámica, abandonando los rasgos que no encajan en el nuevo contexto y desarrollando en cambio aspectos

innovadores. En las *cantigas de amor* se intensifica el interés por el lirismo puro, la expresión estilizada y abstracta y se ignoran las implicaciones sociales de la *fin'amor*; al mismo tiempo, en los poemas desaparece la *tornada*, síntesis funcional de elementos contextualizados y arraigados en una realidad concreta, debido a la intensificación de la tendencia idealizadora. En cambio, la canción moral de la lírica trovadoresca se transforma en algo muy distinto, llegando a coincidir con las expresiones satíricas, gracias a la interacción con el elemento popular y “realístico”, adquiriendo un tono vehemente y hasta obsceno y desembocando en la sátira más violenta e irreverente, concretando el espacio lírico del vituperio de tema social o literario. Este proceso resulta enfatizado por ser los personajes satirizados figuras reales, identificables, al mismo tiempo síntesis de las categorías, capas sociales o grupos que representan el blanco de estos poemas.

Todo ello origina una lírica en que se producen dos tendencias opuestas a la hora de aclimatar el modelo trovadoresco en este dominio, revelando un mecanismo típico de la sensibilidad ibérica (que volverá a aparecer en la poesía cancioneril castellana): por un lado la tendencia a la abstracción quintaesenciada y por otro lado la inmanencia con atisbos de popularismo, de elementos realísticos y transgresivos. Del mismo modo, se debe al influjo del componente popular la contaminación osmótica entre lirismo cortés y poesía tradicional, según demuestra la *cantiga de amigo*, relacionada con esta misma tendencia a la hibridación de las dos dimensiones culta y popular que acabo de subrayar aludiendo a la *cantiga de escarnho* y reafirmada, como en el caso de la *jarcha* mozárabe, por la misma vitalidad de este sub-género de canción de mujer en la lírica tradicional que, como decía, en área ibérica se perfila de manera clara en una fase precoz del desarrollo de la poesía lírica, presentándose como elemento precursor de una difusión que interesará también al resto de la Romania.

En fin, se podría sintetizar lo dicho afirmando que las tendencias de la poesía ibérica de los orígenes se manifiestan de manera vigorosa en dos niveles principales, para luego diferenciarse en una serie de sub-tendencias igualmente peculiares.

El primer nivel lo representa la existencia de dos *koinés*, una absolutamente afín al grupo que la aprovecha como vehículo lingüístico (tradicción trovadoresca en área catalana) y la otra que se presenta como convención poético-lingüística asumida también por poetas aloglotas (lírica gallego-portuguesa en las regiones del centro y del noroeste de la Península).

El segundo nivel a que me refería queda delineado por la presencia de una serie de concomitancias entre las distintas expresiones líricas de la fase primigenia, empezando por la atracción por el popularismo, que se detecta en la canción de mujer, en la sátira, en la hibridación con el elemento tradicional reelaborado a

través de la expresión culta (*jarchas*, *cantigas de amigo*, reelaboraciones de núcleos poéticos populares en la poesía cancioneril, *cantiga de escarnho i maldizer* y poesía satírica de cancionero).

En síntesis, este proto-yo lírico, tal y como se manifiesta en la poesía ibérica, se difumina y desaparece a lo largo de un período de transición, identificado por dos momentos cronológicos: la fecha convencional de 1350 (cuando don Pedro de Barcelos lega el *Livro das cantigas* a Alfonso XI de Castilla) y 1425-30, fecha atribuida al *Cancionero de Baena*, donde aparecen poetas activos ya alrededor de 1370. Unas décadas durante las que se concreta la evolución poética, de categorías estéticas y más en general de la sensibilidad colectiva y de los códigos culturales, de que todavía quedan por indagar varios aspectos no totalmente aclarados, para sacar a luz el proceso peculiar de la génesis de un yo lírico ibérico, alejado ya de la abstracción generalizadora típicamente medieval y proyectado hacia una dimensión auto-referencial, íntima, basada en la anecdótica del yo, del sujeto concebido y percibido como individuo, que marca la consolidación progresiva de una modernidad antitética desde esta perspectiva respecto al proto-yo lírico que protagonizaba las manifestaciones poéticas de los orígenes, expresión de la sensibilidad y estética medievales, tanto en la Península como en el resto del Occidente europeo.

Así, el siglo XV representará el auge de la lírica catalana con Ausiàs March, el pleno desarrollo de la poesía cancioneril hispánica (Gerli-Weiss 1998; Dutton 1999, Toro Pascua 1999, Dutton-Roncero López 2004, Beltrán 2006), cuya evolución se produce paralelamente a la consolidación del gusto italianizante, que influirá en las demás expresiones de la lírica peninsular, como demuestran –en el siglo sucesivo– el *Cancionero General*, el *Cancioneiro Geral* y en área catalana la decadencia de la poesía culta en catalán, con poetas que utilizan indiferentemente catalán y castellano, fenómeno que se definirá de forma cada vez más precisa, hasta interesar también otros géneros literarios y que perdurará hasta finales del siglo XVIII.

En este panorama el componente histórico-político juega un papel básico: el progreso de la Reconquista influyó sin duda en la contracción y luego desaparición de expresiones literarias contaminadas, en que el dialecto mozárabe podía encontrar un espacio para concretarse en la esfera de la escritura; al mismo tiempo y por consiguiente, el equilibrio “cultural” varía de manera honda e irreversible, para llegar a lo sumo a la literatura aljamiada (que es otra cosa). También las relaciones entre Portugal y Castilla evolucionan y desde cierta fecha la esfera de influencia (también cultural) pasa a ser la castellana. En área catalana el advenimiento de la dinastía de los Trastámara y la unificación de la Corona

de Aragón y de la de Castilla marcan el comienzo de la que convencionalmente (y para algunos críticos de forma poco oportuna) se define la *Decadència* de las letras catalanas, que durará por tres siglos. Un panorama, pues, caracterizado por el cambio gradual de los equilibrios políticos, dominado desde cierto punto de vista y desde cierta fecha por la hegemonía castellana.

Así, la perspectiva cambia, cambian las coordenadas y el contexto de esta nueva poesía y cambia también el perfil del yo lírico, en el que se detecta ya algo más próximo —o menos alejado— a la sensibilidad contemporánea: un yo lírico subjetivo, que se ha independizado de cualquier modelo o canon impuesto por la estética del tiempo y que no necesita justificación alguna para escribir, para expresar de forma autónoma (es decir autorreferencial) su inspiración poética individual. Un yo lírico protagonista absoluto de sus versos, que ocupa todo el espacio de la expresión poética, donde eventuales reflejos populares y tradicionales se deben a menudo a una forma de convencionalismo o más bien a una precisa elección estética más que al reaparecer de un componente genuino. Se concreta pues una tensión evolutiva que parte de la estética formal y estilizada de la Edad Media vulgar para llegar a una poesía personal y “moderna”, desde los siglos XV-XVI en adelante.

Nos enfrentamos con un contexto fluido, afectado por cambios profundos y radicales, pero donde sin embargo *tout se tient*, con una coherencia que se percibe sólo al observar desde cierta distancia este mosaico complejo, abarcándolo con una sola mirada para sacar una impresión de conjunto: el encaje de las piezas que le componen se vuelve inteligible, entonces, permitiendo sacar a luz y enfocar sus mecanismos evolutivos, fijar los datos básicos y trazar una síntesis eficaz, para descubrir su misma esencia.

Bibliografía citada

- ALONSO, DÁMASO (1961), “Cancioncillas ‘de amigo’ mozárabes”, *Primavera temprana de la literatura europea*, Madrid, Guadarrama: 17-79.
- ALVAR, CARLOS (1977), *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Planeta.
- ANSON, FRANCISCO (1998), *Fernando III rey de Castilla y León*, Madrid, Palabra.
- ASENSIO, EUGENIO (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

- AURELL, MARTÍ (1981), “Les troubadours et le pouvoir royal: l'exemple d'Alphonse Ier (1162-1196)”, *Revue de Langues Romanes*, 85: 54-67.
- BADIA, LOLA (1983), *Poesia catalana del segle XIV*, Barcelona, Quaderns Crema.
- , (1988), *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella: estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona, Quaderns Crema.
- , (1993), *Tradició i modernitat als segles XIV i XV: estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, Barcelona, PAM.
- BADIA, LOLA, ed. (2013), *Història de la literatura catalana. I. Literatura medieval*, Barcelona, Barcino.
- BATLLORI, MIQUEL (1983), “La cultura catalano-aragonesa durant la dinastia de Barcelona (1162-1410)”, *Orientacions i recerques*, Barcelona, PAM: 23-81.
- BELTRÁN, VICENTE (1987), *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona, PPU.
- , (1995), *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais de Galicia.
- , (1996), “Tipos y temas trovadorescos”, *La literatura en la época de Sancho IV*, eds. Carlos Alvar, José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares: 121-40.
- , (2007), *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad.
- , (2009), *La poesía tradicional medieval y renacentista*, Kassel, Reichenberger.
- BELTRÁN, VICENTE, ed. (2001), *La poesía es un arma cargada de futuro: poética y política en el Cancionero de Baena*, Baena-Córdoba, Diputación Provincial.
- , ed. (2006), *Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad.
- BESALÚ, RAMON VIDAL de (1989-1991), *Obra poética*, ed. Hugh Field. Barcelona, Curial, 2 vols.
- BLACK, ROBERT G. (1983), “Poetic Taste at the Aragonese Court in Naples”, *Florilegium Hispanicum*, Madison, HSMS: 165-78.
- BOASE, ROGER (1978), *The Troubadour Revival. Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, London, Routledge.
- CARAVAGGI, GIOVANNI (1969), “Villasandino et les derniers troubadours de Castille”, *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, vol. I: 395-421.
- CASAS RIGALL, JUAN; DÍAZ MARTÍNEZ, EVA M., eds. (2002), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad.
- COROMINES, JOAN (1988), *Cerverí de Girona*, Barcelona, Curial.
- CORRIENTE, FEDERICO; SÁEZ BADILLOS, ÁNGEL, eds. (1991), *Poesía estrófica. Actas del I congreso internacional sobre poesía estrófica árabe y hebrea y sus paralelos romances*, Madrid, Universidad Complutense.
- COSTA PIMPÃO, ALVARO J. DA; DIAS, AIDA FERNANDA, eds. (1973), *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Coimbra, Centros de Estudos Românicos.

- DEYERMOND, ALAN D. (1981), "The Interaction of Courtly and Popular Elements in Medieval Spanish Literature", *Court and Poet*, ed. Glyn S. Burgess. Liverpool, Cairns: 21-42.
- , (1982), "Baena, Santillana, Resende and the Silent Century of Portuguese Court Poetry", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59: 198-221.
- , ed. (1998), *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, London, Queen Mary and Westfield College.
- DIAS, AIDA FERNANDA (1978) *O "Cancioneiro Geral" e a poesia peninsular de Quatrocentos: contactos e sobrevivências*, Coimbra, Almedina.
- DRONKE, PETER (1981), *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra.
- DUTTON, BRIAN (1999), *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad.
- DUTTON, BRIAN; RONCERO LÓPEZ, VICTORIANO (2004), *La poesía cancioneril del siglo XV*, Madrid/Frankfurt a.M., Iberoamericana/Vervuert.
- FRANK, ISTVAN (1949), "Pons de la Guardia, troubadour catalan du XIIe siècle", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 22: 229-327.
- FRENK, MARGIT (1987), *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia.
- , (2000), *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GALMÉS DE FUENTES, ÁLVARO (1994), *Las jarchas mozárabes*, Barcelona, Crítica.
- GARCÍA GÓMEZ, EMILIO (1990), *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Madrid, Alianza.
- GARGANO, ANTONIO (1994), "Poesia iberica e poesia napoletana alla corte aragonesa: problemi e prospettive di ricerca", *Revista de Literatura Medieval*, 4: 105-24.
- GERLI, MICHAEL; WEISS, JULIAN, eds. (1998), *Poetry at Court in Trastamarian Spain: from the "Cancionero de Baena" to the "Cancionero General"*, Tempe, Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- GRLMA (1985), *La littérature dans la Péninsule Ibérique aux XIVe et XVe siècles*, vol. 9, t. 1, fasc. 2, Heidelberg, Winter.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, SANTIAGO (2006), *Amor e burlas na lírica trobadoresca: un estudio das cantigas paródicas gallego-portuguesas*, Sada, Edições do Castro.
- HARO CORTÉS, MARTA; BELTRÁN, RAFAEL; CANET, JOSÉ LUIS; GASSÓ, HÉCTOR H., eds. (2012), *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia 1511)*, Valencia, Universidad, 2 vols.
- JENSEN, FREDE (1978), *The Earliest Portuguese Lyrics*, Odense, Odense University Press.
- LE GENTIL, PIERRE (1949-1953), *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Pléhon, 2 vols.
- , (1954), *Le virelai et le villancico: le problème des origines arabes*, Paris, Les Belles Lettres.
- , (1963), "La strophe zadjalesque, les *khardjas* et le problème des origines du lyrisme romans", *Romania*, 84: 1-27, 209-50, 409-11.

- MARCH, AUSIÀS (2005), *Poesies*, ed. Pere Bohigas, Barcelona, Barcino.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO (2004), *El concepto cultural alfonsí*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- MARTÍNEZ DÍEZ, GONZALO (1993), *Fernando III: 1217-1252*, Palencia, La Olmeda.
- MASERA, MARIANA (2001), “*Que non dormiré sola, non*”: la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica, Barcelona, Azul.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (1943), *Poesía árabe y poesía europea*, Buenos Aires/México, Espasa-Calpe.
- , (1956), “Cantos románicos andalusíes, continuadores de una lírica latina vulgar”, *España, eslabón entre la Cristiandad y el Islam*, Madrid, Espasa-Calpe: 61-153.
- OLIVAR, MARÇAL (1921), *Felip de Malla. Parlaments en el Consistori de la Gaia Ciència*, tirada aparte de *Quaderns d'Estudi*, 23, 48: 1-18.
- POLÍN, RICARDO (1997), *Cancionero gallego-castelan (1350-1450): corpus lírico da decadencia*, Sada, Edicions do Castro.
- RADAZ, HANS-INGO, ed. (2011), *Jordi de Sant Jordi*, Barcelona, Barcino.
- RIQUER, MARTÍ DE (1947), *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- , (1959), “La littérature provençale à la cour d’Alphonse II d’Aragon”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2: 177-201.
- , (1992), *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, 1992, 3 vols.
- , (1996), *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*, Barcelona, Quaderns Crema.
- RIQUER, MARTÍ DE, ed. (1994), *Gilbert de Pròixita, Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi, Melcior de Gualbes. Obra lírica*, Barcelona, Edicions 62.
- RONCAGLIA, AURELIO (1951), “Di una tradizione lirica pretrovatoresca in lingua volgare”, *Cultura Neolatina*, 11: 213-49.
- , (1959), “*Laisat estar lo gazel* (contributo alla discussione sui rapporti fra lo zagial e la ritmica romanza)”, *Cultura Neolatina*, 9: 67-99.
- , (1973), “Il primo capitolo nella storia della lirica europea”, *Concetto, storia, miti e immagini nel Medioevo*, Venezia, Sansoni: 247-68.
- RUBIÓ I BALAGUER, JORDI (1984), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, PAM.
- RYDER, ALAN F.C., (2008), *Alfonso el Magnánimo rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO (1969), *El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, Gredos.
- SHAFFER, MARTHA E. (1987), “The Galitian-Portuguese Tradition and the Romance *Kharjas*”, *Portuguese Studies*, 3: 1-20.
- SOLÀ-SOLÉ, JOSEP MARIA (1973), *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Barcelona, Hispam.
- SPIEKER, JOSEPH B. (1984), “Correspondencias métricas y temáticas entre las “hargas”

- y la poesía popular castellana”, *Josep Maria Solà-Solé: homage, homenage, homenatge. Miscelánea de estudios de amigos y discípulos*, Barcelona, Puvill, vol. I: 127-50.
- STERN, SAMUEL M. (1964), *Les chansons mozarabes: les vers finaux (kharjas) en espagnol dans les “muwashahahs” arabes et hebreux*, Oxford, Cassierer.
- TAVANI, GIUSEPPE (1969), *La poesia del Duecento nella penisola iberica: problemi della lirica gallego-portoghese*, Roma, Ateneo.
- , (1990), *A poesia lírica gallego-portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- TAVANI, GIUSEPPE; LANCIANI, GIULIA (1995), *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais de Galicia.
- TORNER, EDUARDO M. (1966), *Lírica hispánica: Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia.
- TORO PASCUA, MARÍA ISABEL, eds. (1999), *Arte de la poesía: el cancionero*, Salamanca, SEMYR.
- TORRÓ, JAUME, ed. (2009), *Sis poetes del regnat d'Alfons el Magnànim*, Barcelona, Barcino.
- VALDEÓN BARUQUE, JULIO (2005), *Alfonso X el Sabio: la forja de la España moderna*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- WELSH, ANDREW (1978), *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetic*, Princeton, Princeton University Press.

